

DANIEL BOUGNOUX
La langue ardente de l'orage

*Regardez plutôt passer les femmes. Ce sont de grands morceaux de leurs,
des éclats qui ne sont point encore dépouillés de leurs fourrures,
des mystères brillants et mobiles. Non je ne voudrais pas mourir
sans avoir approché chacune...*
Le Paysan de Paris

Supposez que tout ce que je dis est de caractère plutôt scientifique.
Irène

Voici un livre étrangement secret.

Le premier niveau du secret, le plus visible touchant *Irène*, est celui de son auteur et des circonstances dans lesquelles l'ouvrage fut rédigé entre 1923 et 1926, puis publié au printemps de 28 à un très petit nombre d'exemplaires vite épuisés sous un titre provocateur et délibérément déplacé: *Le Con d'Irène*. L'anonymat fut assez bien gardé pour qu'en 1968, préfaçant une réédition dans la collection «L'Or du temps» de Régine Déforges, Jean-Jacques Pauvert déclare (sans le nommer) qu'il croit en connaître l'auteur mais qu'il peut se tromper. André Pieyre de Mandiargues de son côté, en deux commentaires superlatifs, broda autour de cette tenace dissimulation une dentelle d'allusions transparentes, mais respectueuses de la volonté sourcilleuse d'un écrivain devenu très grand et fort éloigné du jeune homme qui, à l'époque d'*Irène*, n'avait pas trente ans. C'est Pierre Daix qui le premier rendit publiquement *Irène* à son auteur dans sa biographie d'Aragon parue en 1975. Cette restitution allait de soi pour tout lecteur attentif du *Libertinage*, du *Paysan de Paris* ou du *Traité du style*. Cette troublante filiation pourtant ouvre au deuxième niveau du secret: celui de la facture d'une prose majeure qui, avec la même souveraineté, sélectionne, saisit et balaye son lecteur.

«Si petit et si grand!» Ce très court texte qu'on peut lire en moins d'une heure recherche d'abord la densité, l'intensité, et dédaigne de s'expliquer. Il contient pourtant un exercice de réflexion, voire d'auto-analyse. Plusieurs choses importantes s'y trouvent consignées, et comme scellées. Une manière d'enquête d'abord sur la sexualité du narrateur, qui semble se confondre avec l'auteur, confronté aux mœurs sexuelles d'une société, ou plutôt de deux si l'on oppose aux jeux lugubres du bordel les visions de la ferme où triomphe le matriarcat. Cette traversée qualifiée d'érotique, génératrice d'images inoubliables, et pour pénétrante qu'elle soit, ne saurait cependant résumer *Irène*. D'abord parce que la composante érotique n'est pas, comme telle, isolable dans le comportement ou les pensées d'un individu. D'Aragon moins que d'aucun autre, lui qui poussa jusqu'à l'extrême le goût du bariolage et de la transformation des idées, et qui explora sous le nom de *roman* cette dérive des désirs tressés de mille fibres, leurs bifurcations et leur magnétisme, leurs ramifications dans une tête. On ne peut donc sans le réduire étiqueter comme érotique l'un de ses ouvrages. Dans *Le Paysan de Paris*, ou dans certains contes du *Libertinage* déjà («La Femme française» par exemple), Aragon érotise tout ce qu'il touche, avec une délicatesse et un tact qui s'apparentent, comme lui-même le suggère ironiquement, à l'art du coiffeur ou du parfumeur. C'est une parade et une grande croisade du désir qui traverse *Le Paysan de Paris*, depuis l'éloge de la masturbation jusqu'à l'intérêt porté à d'étranges sublimations amoureuses, en passant par quelques bordels. Mais «il ne me vient pas à l'idée, la gauloiserie n'est pas dans mon cœur, qu'on puisse autrement aller au bordel que seul, et grave. J'y poursuis le grand désir abstrait qui parfois se dégage des quelques figures que j'aie jamais aimées...»

Cette gravité augmente dans *Irène*. Elle s'y concentre, et conduit à un degré d'explosion tel que dans cette direction l'auteur ne s'engagera plus: «Érotisme, ce mot m'a bien souvent mené dans un champ de réflexions amères. (...) L'idée érotique est le pire miroir. Ce qu'on y surprend de soi-même est à frémir». Le miroir, soit le traditionnel modèle du roman, l'instrument du réalisme autant que du narcissisme; l'accessoire excitant aussi de certaines chambres spécialisées — et plusieurs chambres dans *Irène* n'ont d'autre issue qu'un miroir. Dans *La Mise à mort* Aragon en jouera jusqu'au vertige. Il s'en sert dans ce texte pour cadrer quelques scènes dont la crudité est inséparable d'une cruauté à soi-même infligée. «L'arme à longue portée du cynisme sexuel» (André Breton) est maniée ici à plusieurs fins, où le débat qui s'engage avec le sexe (avec cette force qui poigne l'individu et le malmène) se double d'une enquête sur l'empire des mots, des images et des souvenirs, en bref sur l'écriture dont la pulsion brutalise l'auteur à un degré au moins égal. Du même mouvement il s'attaque furieusement

au monde suffocant légué par l'après-guerre, et s'acharne à cerner en lui, et à s'expliquer, le surgissement de cette *imagination* que d'autres emploient aux jouissances du sexe, et lui à la seule écriture.

Que vaut l'équivoque, la douteuse issue littéraire? Cette évaluation des moyens de l'écrivain au fil même de la narration est inséparable de l'enquête dadaïste puis surréaliste sur le pourquoi de la littérature, le peu de réalité du langage, le peu de réalisation de l'amour. En 1929, dix années après le célèbre «Pourquoi écrivez-vous?» lancé dans *Littérature*, paraîtra dans *La Révolution surréaliste* l'enquête sur la sexualité. Aragon s'éloigne rarement de cette double fièvre. Elle culmine dans ce texte de frénésie et de désespoir, de souveraine élégance et de grâce aussi, qui annonce le suicide manqué de septembre 1928 à Venise. Ce ravage contemporain de *Traité du style* clôt une première période de cette œuvre, somptueuse aux yeux de beaucoup mais d'une beauté qui lui fut dangereuse et fatale, celle du «merveilleux printemps» surréaliste.

Le jeune auteur d'*Irène* ne lui a pas tout à fait dit adieu. Il éblouit parce qu'il brûle lui-même et se consume selon un principe d'accélération consciemment recherché. Dès l'incipit et plus nettement qu'aux autres livres, la catastrophe vénitienne (empoisonnement aux barbituriques) se trouve programmée: «Ne me réveillez pas, nom de Dieu, salauds, ne me réveillez pas...» Il hurle son insupportable phrase de réveil comme un cri de guerre à toute société, au nom d'un individualisme forcené dont le sommeil figure la forme extrême. Par un dernier sursaut du romantisme en lui, l'auteur exalte cet individu au moment où il s'abîme de toutes parts: dédoublements littéraires, hallucinations et automatismes mentaux, miroirs, confusions de l'amour ou du sexe...

On sait comment Aragon surmontera ces abîmes: la rencontre d'Elsa en novembre 28 l'aidera à détourner en critique sociale la condamnation et le coup qui le frappent au terme de l'aventure surréaliste. La gigantesque entreprise du réalisme, c'est-à-dire du romanesque dont il est aisé de suivre rétrospectivement la genèse dans ces textes des années vingt, ne s'inaugure pas sans fureur ni sans drames. À l'automne de 27, mille cinq-cents pages d'un roman inachevé et significativement intitulé *La Défense de l'infini* avaient été détruites par lui dans la cheminée d'une chambre de Madrid. Découragement devant la démesure d'un projet d'avance condamné par le groupe? *Irène* en constituait un fragment, ou plusieurs, déjà triés à part et rassemblés entre temps, par manque d'argent sans doute, à la demande d'un bibliophile. Nous lui devons de pouvoir lire ce texte, que cette commande équivoque sauva du feu.

Sans doute le devons-nous aussi à une femme, qu'*Irène* à la fois refoule et démarque. Car le soin que mit l'auteur à demeurer anonyme se double d'une passion du destinataire ou de la dédicace, elle-même secrète et mieux protégée encore. Ce court texte arrangé en roman aurait-il servi, et ce serait déjà beaucoup si l'on en croit les SECRETS

DE L'ART MAGIQUE SURREALISTE consignés dans le premier *Manifeste* de Breton, à «se faire bien voir d'une femme qui passe dans la rue»? Ou dans votre vie? À partir du chapitre trois («Il me plaît... ces mots m'arrêtent») *Irène* est parcouru d'un envoi frémissant à une passante. À une qui n'a fait que passer. Appelons-la Solange et précisons, à défaut de démêler pièce à pièce le brouillage aragonien, que la même femme servit de pilotis à la Bérénice d'*Aurélien*, dont un épisode au moins se trouve anticipé ici, la scène du Lulli's où Aurélien lui prend la main («Quand je vous rappellerai le lieu où *cela* qui n'est rien pour le monde se fit...»). Le temps de la rédaction d'*Irène*, de deux à trois années d'après son narrateur, correspond à celui de cette «terrible histoire» dont il a la hantise, à son «long espoir» devant cette femme qui lui était alors interdite, car liée à son ami Pierre Drieu la Rochelle.

L'attente d'Aragon (et *Irène* est aussi un texte d'attente et de diversion) s'étend d'avril 23 à décembre 24 en divers lieux décrits ici, et reconnaissables: le printemps précoce de Giverny dans l'Eure, où *Le Cahier noir* situe la rencontre de Blanche, et *Aurélien* la fuite de Paul Denis. Il est vraisemblable qu'Aragon y rencontra Solange; il y composa en tout cas, pour *et contre* celle-ci et par manière de diversion, les premières pages de l'histoire proprement dite d'*Irène* («Chez un roulier qui s'appelait Gentil-Daniel, je fis la connaissance d'*Irène*. Elle m'apparut dans la conque d'une période, soudain»); Commercy ensuite, «toute la maussaderie de l'Est français», où Aragon passa chez son oncle sous-préfet l'été 19 et l'automne 23 (séjour situé ici à l'été de 25, «un triste mois d'août à l'échalotte (...) le temps devait être brûlé par quelque pierre infernale»), où il relit et reprend littérairement *Irène*, pour y puiser «une certaine force conjuratoire»; Bétouzet enfin dans les landes, situé l'été suivant («J'étais réfugié chez des amis qui développaient pour moi une sollicitude excessive») mais qui correspond au séjour qu'y fit Aragon en 1925, chez Emmanuel Berl. Il avait rédigé au printemps de cette année «Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont», deuxième partie du *Paysan de Paris*, pour Solange comme il le rappelle ici même: «Elle avait sur les genoux les glissantes feuilles que j'avais écrites pour elle en ce temps-là, c'était le printemps...» C'était aussi le temps fort de leur liaison, qui dura donc à peine six mois et se rompit quand vint «le temps cruel des *vacances*...»

Tel serait schématiquement reconstitué l'arrière-texte d'*Irène*, où se tisse le réseau imaginaire de plusieurs fictions d'Aragon: *Le Cahier noir* (1923-1926), *Le Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont* (1925), *Aurélien* (1942-1944) et divers poèmes et proses surréalistes.

Écrire et jouir se partagent les grandes scènes d'*Irène*, dont le sujet profond tient à cette confrontation. «J'envie beaucoup les érotiques, dont l'érotisme est l'expression. Magnifique langage. Ce n'est vraiment

pas le mien. (...) J'ai toujours envié les érotiques, ces gens libres, ils n'écrivent pas». À la jouissance supposée pleine des gens de la ferme, des habitués du bordel, ou des poissons, s'oppose la besogne dérisoire de l'écrivain, spectateur solitaire et voyant. Émule de celui-ci, l'aïeul paralytique et voyeur a réussi la plus fine des sublimations: «Mes sens se sont affinés à l'extrême, et c'est dans sa pureté que je connais enfin le plaisir». Comme *Irène* enchâsse plusieurs niveaux, entrelaçant aux récits de la ferme plusieurs narrations de cette narration, nous repartirons des scènes réflexives, et progresserons de la périphérie vers le centre supposé de l'intrigue.

Commençons donc par le métalangage puisqu'ici notre auteur se regarde écrire, instruit le procès de cette pratique et formule en passant plusieurs discours sur sa méthode: «Écrire est ma méthode de pensée». L'une des beautés d'*Irène* tient à la force particulière de ses commencements, de ses *incipit* comme Aragon dira en 1969 des débuts de romans. Ils sont plusieurs en effet, et leur multiplication introduit dans le texte autant de décrochements, ou de contestations actives: l'incipit proprement dit est double, et juxtapose à une écriture châtiée, quasi parodique des classiques romans de formation, une étourdissante préface à l'automatisme jaculatoire, dont la violence roule et se répercute d'un bord à l'autre d'*Irène*. Ces deux débuts se critiquent l'un par l'autre, la vocifération contestant la lettre et inversement. Le premier imprime une fois pour toutes au texte ce caractère de grand refus, qui est aussi une tentative désespérée de séduire; le second inaugure la narration. Mais d'une certaine façon, *Irène* commence sans fin. S'il fallait assigner un départ absolu à cet amas de parenthèses, de digressions et de visions, il ne pourrait s'agir que de «Les gens des cuisines se sont regardés...», vraie *phrase de réveil* posée à Giverny en avril 23, qui s'ouvre et se gonfle au souffle majeur de l'orage: période exemplaire, qui ne s'achève qu'avec le chapitre et la résolution haletante de cette météorologie dans la respiration d'*Irène* appuyée à la huche «dont les moulures viennent doucement la pétrir». Ce passage orageux du désir ou de la vision communique au texte son rythme; les chapitres toujours courts, autonomes, se suivent comme autant de précipitations anonymes. Leur discontinuité a valeur polémique, et critique. Au lecteur de vérifier en lui-même si l'ensemble *consiste*; car tout se passe ici comme dans ces collages de Max Ernst, dont Aragon dès 1920 recueillit la leçon.

Sur la circonstance et les dispositions psychologiques ou sociales de cette rédaction, l'auteur lui-même avance le motif de la diversion, et de l'oubli: «Fuir ce pays de malheur», conjurer l'obsédant souvenir d'un amour impossible. Métalinguistique et réflexif, le récit évalue chemin faisant l'issue littéraire et ses dérisoires promesses de consécration sociale: «J'écrivais donc (...) j'écrivais du matin au soir (...). Tout ceci finira par faire une histoire pour la crème, le surf, le gratin, le

copurchic des cons...» Face aux transports érotiques (l'insistante comparaison du bordel et de l'écriture sera reprise en 1969 dans *Les Incipit*), l'auteur d'avance s'avoue battu: «Le terrible fini de mes sensations, et pire: de ma vie (...). Je ne suis pas un magicien, cette constatation ne va pas sans tristesse.» Aux dernières pages pourtant il retrouvera son aplomb, voire son arrogance — comme si le temps d'*Irène* avait été celui d'un deuil, désormais accompli.

On peut troisièmement lire dans ce métarécit une psychologie de l'imagination, soit une description de la naissance hallucinatoire de l'image, subite comme l'attestent les *soudain* et les *brusquement* qui disent en raffale le désir, l'inspiration ou la bourrasque. Et donc *subie*: «Un rêve mit un peu de répit.../ Mes phrases m'emportaient.../ Elle apparut dans la conque d'une période, soudain.../ Votre image pâlisante.../ Après cela, peut-être découragé, je ne la revis jamais plus.» L'auteur analyse en direct, au moment qu'il l'éprouve, le pouvoir impérieux jusqu'à l'hypnose d'une écriture pas tout à fait volontaire («ma drogue»); il corrige ou commente d'une phrase la précédente pour capter, à la naissance haletante des mots, l'enjeu de toute littérature: voir, fixer, retenir. Une critique au sens kantien du terme enjambe ici sur la création. Sur le double versant du texte et du sexe, la question est de prendre corps. *Irène* est le roman de l'accommodation des regards, des désirs et de la mémoire: roman de la pulsion scopique et scriptique, où le sujet du fantasme et de la parole s'éprouve pareillement dessaisi, possédé.

Cet automatisme de l'imagination qui touche à l'expérience visionnaire comme à certaine magie dédoublante et réalisante, s'aiguise dans l'hyper-réflexivité de la chambre de C. Consacré aux «étranges rendez-vous tacites», ce chapitre explore le rapport d'un Orphée scripteur à l'inspiratrice et à la destinataire qu'il aime, mais ne peut voir et posséder qu'en s'en détournant, par la fuite en avant dans la création continuée de l'écriture. Plus tard dans *Aurélien*, *La Mise à mort* et surtout *Blanche ou l'oubli*, Aragon s'acharnera à fixer cette distance dans la présence et ces vacillations de la re-présentation qui sont l'énigme et la signature du désir humain. *Irène* déjà cerne cette hantise, et porte l'écriture à son érotisation la plus fine: «Parfois vous vous approchiez de moi. Mon cœur battait. Je savais que se retourner c'était vous évanouir. Je ne me retournais pas. J'écrivais.»

L'énigme de l'automatisme ne saurait être minimisée. D'abord parce qu'elle touche à la définition même de l'activité, surréaliste: «Automatisme psychique pur (...) dictée de la pensée», énonce le premier *Manifeste*. Ensuite parce qu'Aragon d'une certaine manière n'a cessé de faire de l'automatisme de l'écriture la condition de son invention romanesque: il consacre à cette affirmation tout un ouvrage rétrospectif (*Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, 1969), résumé dans la thèse

«Mes romans, je les ai lus». Il faut prendre au sérieux ce renversement, qu'on trouve déjà formulé dans *Irène* avec toute la clarté désirable (mais cette clarté frappe d'opacité absolue l'origine du texte aragonien, vidé de son auteur et d'un projet créateur). Il y va d'une méthode qui déborde l'esthétique, et touche à l'identification de soi: «Moi par exemple je ne pense pas sans écrire, je veux dire qu'écrire est ma méthode de pensée. Le reste du temps, n'écrivant pas, je n'ai qu'un reflet de pensée, une sorte de grimace de moi-même.»

Si le moi aragonien ne s'accomplit que dans l'écriture, et ne saurait la précéder, celle-ci ne le laisse pas exister calmement mais le déporte et le clive dans une altérité radicale, d'où il assiste en spectateur au déroulement de ses pensées: «J'écrivais. Je suivais ce qui se formait là, comme un voyageur aux vitres du wagon sans grande joie regarde défiler un paysage interminable (...) il n'a pas l'illusion d'avoir choisi cette contrée entre mille...»

On n'en finirait pas d'analyser dans *Irène* ces successives scènes d'écriture. Il faut en mentionner brièvement encore trois, qui sont autant de captures spéculaires entre le récit et les conditions de celui-ci: le discours de l'aïeul d'abord (stupéfiant chapitre VI!), où s'entend le délire de l'écrivain comme lui paralytique, rivé au pilori d'une chaise par la vérole de l'écriture, comme lui condamné à *voir*, et à tirer toutes les jouissances de ce peu qui lui reste: «J'avais vingt-cinq ans quand je me suis assis pour toujours (...) je ne donnerais pas ma place pour tout l'or du monde» (cet âge est celui d'Aragon écrivant ce passage). L'amour des poissons ensuite, «souples masturbateurs des deux sexes», où se trouve étrangement programmé le projet des *Oeuvres romanesques croisées* qu'Aragon réalisera avec Elsa Triolet beaucoup plus tard: «Vous ne vous approchez pas de vos femelles et vous voici l'enthousiasme à l'idée seule de la semence qui vous suit comme un fil, à l'idée du dépôt mystérieux que fit dans l'ombre des eaux luisantes une autre exaltation muette, anonyme. Poissons vous n'échangez pas de lettres d'amour...». Le chapitre sur la main enfin, «Quand les feuilles au front des forêts...», celui qui risque d'être le plus mal compris, où Aragon côtoie à la faveur du cliché automnal un pathos apollinarien qu'il connaît par cœur et sur lequel il renchérit en s'en démarquant, comme il fit sur Lautréamont: il s'empare du lyrisme traditionnel pour disséquer un style, radiographier une tête au travail, remontant des images à la fabrique des métaphores, à la logique des analogies, au chemin de *cette main qui écrit sur la feuille*.

La réflexivité, le miroir, le narcissisme..., ces motifs métalinguistiques conduisent à préciser la vie érotique des personnages. Il reste à parler de la jouissance, donc du monde absolu d'*Irène*. Un monde qui enferme, au plus resserré de la vision, une scène d'amour décrite en deux chapitres («Le regard des amants délimite...») où l'auteur ironiquement adopte

vis-à-vis du lecteur le même rôle que la fille au bordel de C.: celui du voyeur obligeant, du donateur dans le coin du tableau.

Le premier état du corps désirant, c'est l'éponge, aérée, élastique et rebondissante: Irène «vit avec cette maison comme avec soi-même. Elle est traversée par ses odeurs...». Entre la ferme et son corps fermente une participation secrète, qui s'étend jusqu'aux frontières du domaine bordé par ces «marais mangeurs d'hommes», où la pénétration se renverse. Le corps érotique ne connaît pas ses frontières, il est euphorique et poreux, mais dangereux peut-être à l'homme comme ces parages marécageux où la terre se fait marâtre, matrice mortelle. Car dans *Irène* c'est l'homme qui est absorbé, sans reste: «Elle s'empare d'une homme comme l'eau des marais, par infiltration sourde». Désirant, le corps devient capillaire. *Le Paysan de Paris* (qui mentionnait en passant un étrange amour des éponges) a célébré cette métonymie prestigieuse de la féminité qui qualifie le style même d'Aragon, «artiste capillaire». Le corps aragonien est élastique, plastique et fusionnel, de même son texte dont les syncopes sauvages d'une page à l'autre ne coupent pas l'irrigation fluide, le tissage d'une trame qui résiste à tous les écarts, «les cheveux ardents de la métaphore». Un mouvement sans déplacement (une métaphore sur place) résume cette continuité virtuelle d'un être à l'autre, *l'étirement*: «Le malaise s'étire dans les maisons isolées.../ La vérole agile s'étire au sein de son sang.../ Chères divinités des profondeurs, je m'étire et je me démène...»

Le corps fermier ouvert aux participations de l'air, d'une terre carnivore et des eaux, sait mieux qu'un autre sauvagement brûler. Il n'en est pas moins rigoureusement clos, et circulaire dans son commerce. C'est le deuxième prédicat de cet érotisme et le ressort de sa fascination: «Le triomphe des femmes et leur orgueilleuse santé.» Nous n'épilouterons pas sur le féminisme de l'auteur; ni sur une certaine défaite de l'homme devant la femme, acceptée, recherchée, chérie: «J'étais son chien. C'est ma façon.» Dans la généalogie de cette ferme qu'il imagine, où le pouvoir tient au matriarcat et passe de femme en femme en ignorant les hommes, Aragon a fait plus qu'obéir aux impressions reçues du gynécée de sa propre enfance. Il a donné son ampleur à la notion de *maîtresse*, dont il est un adepte visiblement passionné. Victoire «possède et domine à la fois (...)». L'idée de bordel a le don de la mettre en rage: si l'exogamie ou le vagabondage du père (un intellectuel d'ailleurs) lui a rapporté la vérole, les femmes elles couchent à la ferme. Utilement. Le tribadisme de Victoire est autarcique, le monde de la ferme obéit à une économie *fermée*, la clôture de ce cercle garantissant son expansion. Le circuit le plus court trace le chemin du désir à sa réalisation, sans erreurs ni errances, sans masques ni coquetteries, sans quête d'identité. Les possessions sont là pour dire qui est le maître de ce monde plein, sans reste, sans médiation ni «midi à

quatorze heures»: «Quand ça la tient, il faut qu'on la satisfasse. Ou bonsoir.» Le désir de la femme lui revient. Et rapporte. Eros n'est pas coupé de la fécondation (ni l'érotisme d'Aragon, en ces pages si pleines, d'une fécondité qui porte loin dans son œuvre). D'ailleurs les générations se tiennent. En s'inspectant elle-même Irène sent et comprend sa mère, pourtant «merveilleusement étrangère» (Victoire *s'étire* en Irène). Et sa solitude est sans angoisse ni séparation: devant ce miroir où nous la quittons, Irène est entière comme un bel animal. En cette affirmation d'un narcissisme souverain, ou d'un cercle heureux, réside une clé de l'érotisme. Vous voulez séduire? Affichez *complet*.

Cette clôture du motif paysan, liée à l'expérience intime du corps et du territoire, Aragon l'avait reconnue déjà dans *le Paysan de Paris*, comme en l'île de son *Télémaque*: déambulations circulaires, quêtes analogiques, miroirs... Il reste à préciser dans *Irène* quel «sentiment de la nature» (de la fureur) borde et déborde cette femme, cette ferme, par un érotisme généralisé. Le cirque le plus vaste, où le désir s'illimite, s'ouvre par la météorologie. C'est l'ouverture proprement dite d'*Irène*, frayée par un orage «aux épaules de lutteur», creuset palingénésique de terre, d'air, de mer et de feu, apocalypse des générations où l'animal s'encycle à l'homme, bousculade d'outils, de fourches, serpillières et sabots, précipitation de l'ouragan qui soulève aussi les désirs, les mots... La même lutte entre ciel et terre jette les corps les uns vers les autres, et attise le souffle des phrases: «Il faut, Irène, éviter de poser sur la vitre une bouche brûlante (...) Le simulacre d'un baiser sans doute va-t-il mieux que les courants d'air attirer dans tes lèvres béantes la langue ardente de l'orage.» Du météore de l'image surréaliste jaillissent l'érotisme et une poésie conductrice d'électricité mentale.

Il n'importe plus de savoir qui parle, et à qui, dans cette prose hérissée d'impératifs. La diction impérieuse d'*Irène*, à l'opposé d'une écriture de la représentation calme, d'une description dérivée ou seconde, séduit au-delà de toute référence, elle subjugué, et fait plier. Un grand souffle circule et distribue ses voix, fortement cadencées. Au commencement épars de tout ceci était *l'ouragan*, dont l'auteur tire les lettres de son nom. Le sujet individuel en est décapité, fondu ou figé au décor universel devenu, comme à la fin du *Paysan*, «matière mentale»...

Une intuition moderne agite ces pages où l'extrême du matérialisme et de la poésie se rejoignent: que la connaissance ne fait que prolonger les opérations du corps et ses métabolismes automatiques; qu'au foyer de ces corps brûle un feu sexuel; qu'il n'y a pas de privilège du pensant, nul *cogito* pour l'individu désirant mais un lien, l'intraitable érotisme qui pour le meilleur et pour le pire nous arrache à nos limites et peut, si nous savons en affiner l'emploi, nous rendre à chaque coup contemporains de la genèse des mondes.

Daniel Bougnoux